

ULOGA IGRANOG FILMA U PROMOVISANJU OSEĆAJA NACIONALNOG IDENTITETA

Ljiljana Petrović¹

Fakultet primenjenih umetnosti

Apstrakt:

Rad se zasniva na rekreiranju pitanja nacionalnog identiteta, višestrukih društvenih identiteta i sećanja, koji se nalaze u složenim međusobnim interakcijama i stalnim promenama, dotičući se odnosa audio-vizuelne umetnosti i ideološke mitomanije.

Polazna tačka je u Makluanovoj hipotezi da svaki oblik medija ugrađuje sebe u poruku koju prenosi i utiče na način na koji se poruka tumači, ali i da mnogostruka funkcija poruka ukazuje na nešto u cilju uspostavljanja psihološkog kontakta sa primaocem.

Referentni primeri su usmereni na recepciju i percepciju hronološki određenih filmova snimanih na tlu bivše Jugoslavije od konstituisanja jugoslovenske kinematografije do filmova novijeg datuma realizovanih u regionu, koji potvrđuju da su konflikti prodrli svuda, pa i u teme filmova, i da svaka nova generacija reditelja ima pravo da iznova reciklira zaboravljeno sećanje, čita

i tumači prošlost i njene mitske obrasce. Pristup analizi rada temelji se na posmatranju filmova kao medijske prezentacije i interpretacije nacionalnih sadržaja žanrovskim konvencijama na kojima su zasnovani i sa kojima se autori poigravaju ili ih krše. Razmatrajući rat kao uzorak, stanje ili posledicu, filmovi su nastavili rat drugim sredstvima, posle čijih prikazivanja tenzija raste ili su pokušaj dijaloga različitih slojeva pojedinačnog i kolektivnog pamćenja koje film sugestivno daje. Neizbežno je da film mora komunicirati sa publikom, a upitno je da li neki film, u kome je dominantna ideologija i koji reflektuje propagandu, oblikuje ekstatičko poimanje stvarnosti i predstave o nama samima i našim životima, ima snagu da istovremeno postane društveni događaj, ima umetničku vrednost i njoj svojstveni estetski doživljaj.

Ključne reči: identitet, ideologija i propaganda u audio-vizuelnom delu, dekonstrukcija prošlosti radi rekonstrukcije sadašnjosti

UVOD

Za potrebe ovog rada odabrana su tri važna društvenoistorijska konteksta u razvoju nacionalnog identiteta i delovanju igranog filma, kada su ratni događaji našli izraz u različitim medijima karakterističnim za vizuelnu kulturu svoga vremena. Fokus je na istraživanju različitih pristupa nacionalnom identitetu na polju jugoslovenske kinematografije (kao i u državama nastalim nakon raspada SFRJ), tehničkim i tehnološkim aspektima filmskog medija i filmske slike u ideološkopolitičkoj sferi, vizuelnoj ideologizaciji, koja u sebi sadrži propagandu, u filmovima individualnog estetskog izraza, gde je ključno žanrovsko opredeljenje i eksperimentisanje; dok je u drugom planu ideološkopolitička dimenzija tzv. disidentskog „crnog talaša“, koji je pretrpeo različite oblike cenzure i u ostvarenjima novijeg datuma,

inspirisanim građanskim ratovima devedesetih na tlu bivše Jugoslavije, čije tragične posledice još uvek nisu prevladane i koje iznova pokreću neka stara pitanja i opominju javnost.

Iza nastanka ovih filmskih ostvarenja sa kompleksnim odnosom ideologije i estetike stajali su različiti naručioci, ciljevi i motivi, dok su oni sami nosili različite poruke.

IDENTITET

Pojam identiteta u filozofiji podrazumeva odnos istovetnosti, potpune saglasnosti dva pojma, simbola ili dve stvari. U psihologiji identitet ličnosti predstavlja doživljaj, svesni i nesvesni, suštinske samoistovetnosti i kontinuiteta vlastitog Ja tokom dužeg perioda vremena. Identitet je uvek nesvesni fenomen, jer bi svesna jednakost uvek pretpostavljala svest o dvema stvarima koja su jedna drugoj jednake, pa prema tome i razdvajanje subjekta i objekta, a time bi fenomen identiteta već bio uništen. Na nesvesnom identitetu počinje proces identifikacije, mogućnost sugestije i na njemu se temelji i produkcija (Jung 1938, 462; Trebješanin 2008, 151).

Formiranje određenog identiteta može imati pozitivni i negativni aspekt, odnosno uzori koji se usvajaju i koji postaju stožer identiteta mogu biti otelotvorenje najviših ideala, kao i nepoželjni ili bezvredni.

Entoni D. Smit (Anthony D. Smith) navodi bitna obeležja nacionalnog identiteta, a to su: teritorija, odnosno domovina, zajednički mitovi i istorijska sećanja, zajednička kultura, zajednička zakonska prava i dužnosti svih pripadnika nacije i zajednička ekonomija s teritorijalnom mobilnosti pripadnika nacije (Smith 1998, 29–30).

Umetnost, vizuelna kultura i posebno jugoslovenski ratni filmovi vezani za Drugi svetski rat, kao moćno sredstvo propagande pogodno za agitaciju, imali su veoma istaknuto mesto u konstrukciji nacionalne „idile“ i realizaciji ideologije, delujući na oblikovanje i održavanje nacionalne svesti, dok se njihovim međunarodnim predstavljanjem učestvovalo u internacionalnoj prezentaciji nacije. Nacija je viđena kao organizovani skup predstava o slavnoj prošlosti, herojima, narodu i teritoriji. Aktuelna vlast i stvaralačke ličnosti su koristile tradiciju kao izazov za nove oblike kulturnog izražavanja ili su nastojale da odbace tekovine postojeće kulturne tradicije i naprave diskontinuitet.

Režim je eksploatisao umetnost i tradicionalnu kulturu, dajući im određenu slobodu da stvaraju i da se razviju kako bi pojačao podršku svojim represivnim akcijama. Film je bio najpogodnije propagandno sredstvo, zahvaljujući tome što filmska iluzija nalikuje stvarnom životu i što deluje mnogo snažnije od ostalih medija, jer objedinjuje sliku, govor, reč, muziku, zvuk. Njegova mobilnost i činjenica da se u nepromenjenom obliku mogao prikazivati ogromnoj populaciji, gledaocima, i to širom planete, čak i u istom trenutku, obezbeđivali su prenos poruka u atraktivnoj vizuelnoj i audioformi i time uspevali da postignu veliku propagandnu aktivnost (Tadić 2009, 3).

Moć vizuelnog u igranim filmovima se ogledala u oblikovanju kulta, predstave i propagandnog sadržaja kao neophodnih preduslova za širenje nacionalnih osećanja. Bitna odlika ratnih kinematografija, pa i kinematografije na našem tlu tokom II svetskog rata, jeste jako izražena propagandna funkcija svih kinematografskih delatnosti, što je rezultiralo dokumentarnim filmovima, igranim filmovima i proizvodima specijalno namenjenim za propagandno delovanje kao što su filmske novosti (filmski žurnali) (Savković 1992, 11).

Filmske novosti su bile obavezni pratilac igranih filmova koji su prikazivani u bioskopima kao filmski izveštaj kolažnog tipa i pokrivala su širok spektar aktuelnih tema i različitih oblika kolektivnih manifestacija u sportu, umetnosti, privredi kao što su: posleratna izgradnja i radne akcije, prvomajske parade, Titove štafete i sletovi itd.

Aktuelna vlast i njen vođa Josip Broz Tito poklanjali su veliku važnost filmu kao umetničkom i propagandnom sredstvu. Sve delatnosti u vezi sa konstituisanjem kinematografije regulisane su uredbama (Uredba o vojnoj cenzuri 1944. godine). Od 1945. godine Filmsko preduzeće Federativne Demokratske Narodne Republike Jugoslavije preuzelo je rukovođenje čitavom jugoslovenskom kinematografijom. U svim republikama i pokrajinama ustanovljene su institucije za proizvodnju kinematografskih dela – filmska preduzeća i filmski studiji: *UFUS*, *Avala film*, *Zvezda film*, *Triglav film*, *Jadran film*, *Bosna film*, *Lovćen film* i *Makedonija film* itd. Cenzura filmske umetnosti se zasnivala na ideološkoj i estetskoj proceni vrednosti filma, kontroli sredstava za snimanje filmova i načinu njihovog prikazivanja. Cenzorske komisije su pažljivo analizirale snimljene kadrove, doterivale i izbacivale delove, narušavajući strukturu filma, i odlučivale šta će se konačno prikazati publici – propagandna poruka uvek postoji, eksplicitno, implicitno ili se otkriva na osnovu konteksta.

Josip Broz Tito je jasno istakao stav da je

film jedno od najuticajnijih sredstava moderne komunikacije i prema tome, njegova društvena, vaspitna i obrazovna uloga, neosporno je velika. Ako je umetnički dobro realizovan i idejno i pravilno usmeren, film može dati značajan doprinos našoj socijalističkoj samoupravnoj zajednici (Tito za časopis *Filmska kultura*, 27. jul 1977).

IDEOLOGIJA I PROPAGANDA

Ideologija je sistem ideja, pojmova izraženih u različitim oblicima društvene svesti: u moralu, politici, umetnosti... kao odraz društvene egzistencije aktivno deluje na razvoj društva, podstičući ga ili suzbijajući. Mnogi politički režimi su koristili film kao instrument za sprovođenje svojih ideoloških ciljeva i da bi ih ostvarili, morali su imati potpunu kontrolu nad svim delovima društva, te su nastojali da svoju ideologiju inkorporiraju u sve segmente kulturnog života. Snimanje propagandnih filmova predstavlja vrlo delotvorno sredstvo manipulacije, zavođenja i navođenja na „pravi put“.

Maks Veber razlikuje četiri vrste društvenog delovanja koja mogu poslužiti kao osnova i sadržaj procesa moći: ciljno-racionalno (cilj se opravdava razlozima i dovodi u vezu sa određenim očekivanjima), vrednosno-racionalno (svesno delovanje na etičku, estetsku, religioznu ili drugu apsolutnu vrednost određenog ponašanja), afektivno-emocionalno (delovanje u skladu sa aktuelnim afektima i duševnim stanjima), tradicionalno (delovanje u skladu sa ustaljenim navikama i običajima, kada su prisutne vrednosti iz bliže ili dalje prošlosti) (Veber 1976, 17).

Politika totalitarizma u bivšoj Jugoslaviji je dokazivala da je uspostavljena na jednoj ideologiji, jednoj političkoj partiji, monopolu nad medijima i na taj način je oblikovala predstavu o društvu i pojedincu, emocionalno obojenu i sa određenim stereotipima, poništavajući stvarnost i određujući joj smisao: *postoji samo ono što ona kaže da postoji*. Jugokomunistička ideologija u prvi plan je isticala značaj homogenosti, snage, dobrobiti kolektiva, te se, služiti joj, ispostavljalo kao jedini put afirmacije duhovnog i moralnog razvoja pojedinca.

Da bi igrani film imao snažan uticaj i bio široko i masovno prihvaćen, morao je ispuniti nekoliko uslova koji u potpunosti podržavaju političke odluke i ocene u svim oblastima društvenog i privatnog života: biti dovoljno

nejasan i nepodložan kritici racionalnog intelekta, po formi emocionalno privlačan i estetski prihvatljiv, kao najuspeliji izraz jedne važne i izazovne intuitivne ideje i moćni kolektivni simbol.

Kolektivno postaje opasno po individuu kada se ona poistoveti sa kolektivom ili nekim njegovim delom (nacija) jer ona tada gubi svoj identitet i kada se potpuno poistoveti sa trenutno vladajućim društvenim normama, ukusima, predrasudama i stavovima, jer je to vodi u slepi konformizam i totalitarizam (Maks Veber, prema: Jung 2003, 13).

Nadlično i nesvesno, dakle, mogu postati opasni, iracionalni i destruktivni. Ako se upozorenja svesti dugo zanemaruju i ne shvataju, mogu se aktivirati primitivni instinkti i agresivne sklonosti.

PROPAGANDNI FILM

Sva umetnost je tendenciozna. Umetnost ima svrhu, cilj i pravac.

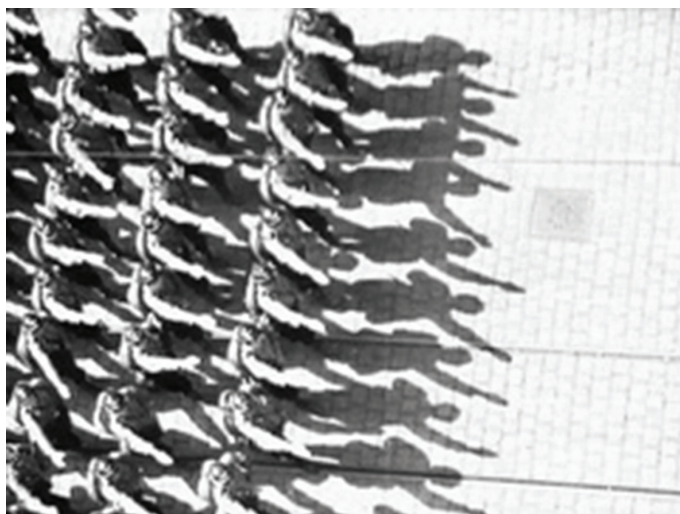
Dr Jozef Gebels²

Propaganda (lat. *pro* – za, *pax* – mir, *agere* – štititi) plansko je širenje učenja i revolucionarnih ili verskih principa, sredstvo u rukama onoga koji postavlja cilj i ko tim sredstvom rukuje radi postizanja tog cilja. Svrha propagande je da ljudi potpuno shvate neki novi stav o svetu i da ga prihvate kao svoj za duže vreme.

Propagandni film je podvrsta namenskog filma, koji sinergijom audio-vizuelnih događaja deluje propagandno na korisnika, predstavljajući mu poželjnu sliku stvarnosti i istovremeno informiše, emocionalno snažno deluje, utiče na stvaranje stavova i postojeće znanje. Ključni elementi propagan-

de su (1) identifikacija kao projekcija sa onim što ne možemo biti ili imati; (2) katarzičko osećanje koje izaziva kod gledaoca – sažaljenje i uživanje, strah, užas, napetost; i (3) mehanizmi obmane i odbrane – psihološki uticaji filma, represija i potiskivanje neugodnih sadržaja u nesvesno. Cilj je manipulacija individue i društva, da se kroz osećanje zadovoljstva *ida* pročišćava *ego*, kako bi individua zadovoljila svoje agresivne potrebe radi očuvanja *statusa quo* u društvu i opravdala motive spoljnim elementima, a ne sobom i da bi se pružila iluzija da čovek čini, *ono što mora da čini*.

Politička propaganda i korišćenje filma sa ciljem propagandnog uticaja na široku publiku datira još od Dejvida Grifita (David Griffith) i njegovog filma *Rađanje nacije* (1915), koji je znatno doprineo usponu američkog nacionalizma dvadesetih godina prošlog veka, Holivuda, Velike Britanije tokom Prvog svetskog rata do nacističkog režima u Nemačkoj, gde je bio osnovno sredstvo propagande. Jedan od najvećih dostignuća i najbriljantniji od svih filmova u istoriji filmske propagande je film Leni Rifenstal (Leni Riefenstahl) *Trijumf volje*. To je fantastično kontrolisano umetničko delo i u isto vreme dokument, himna Hitlerove veličine, snage Partije i jedinstvene nacije, jedan briljantan oratorijum. Ovde je lepota realnosti, po rečima Rilkea, „početak užasa“ (Furhammar 1992, 84–93).



Scena iz filma *Trijumf volje*

Značajno sredstvo propagande u kojima su metode korišćenja filmskog jezika bile neznatno drugačije jesu filmska ostvarenja koja su snimana u komunističkim režimima kao što je SSSR, u kome nastaju antologijski filmovi Sergeja Ejzenštajna (*Сергей Эйзенштейн*) sa visokom estetizacijom i propagandnim efektima (*Oklopnjača Potemkin, Oktobar*). Jugoslovenske vlasti su na sličan način videle film kao najpopularniju i najmoćniju od svih angažovanih umetnosti, koja postaje državni medij s velikim zadacima u stvarnosti – iz sfere obrazovanja u sferu indoktrinacije, kao masovno sredstvo afirmacije državne ideologije s jakom moralističko-patriotskom konotacijom, gde je cilj unapred određen pre produkcije filma, a predodređen da izvrši promene u primaočevom znanju, iskustvu, postupcima i mišljenju.

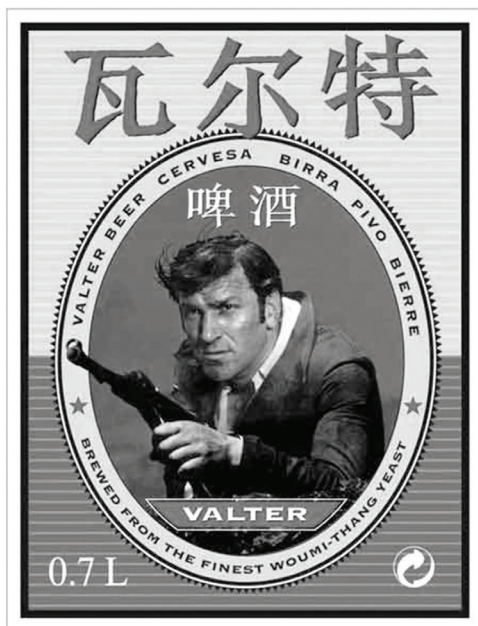
MIT

Mitovi, kao neka vrsta velikih kolektivnih snova nose poruke i potrebni su čoveku jer je on u stanju da podnese i prebrodi najneverovatnije teškoće i životne krize ako je uveren da to ima smisla. Filmovi koji govore o svrsi ljudskih napora, najznačajnijim problemima ljudske egzistencije, imaju eshatološku moć da nas snažno uzdignu u carstvo uzvišenih vrednosti i izvedu iz prozaičnosti malih i svakodnevnih života. Neki od njih čuvaju sećanje na velike istorijske događaje ili promovišu moralne pouke koje se ne mogu uvek jasno razaznati i ponekad preterivanja u priči prikrivaju njihov značaj.

Tokom istorije na tlu bivše Jugoslavije, u procesu konstituisanja i eksploatacije nacionalnog identiteta, mit i istorija često su se preplitali i koristili za konstruisanje nacionalnog pamćenja i nacionalne ideje. Praksa korišćenja velikih istorijskih događaja dobila je istaknuto mesto u ideologiji nacionalizma, proslavljanje nacionalne prošlosti predstavljalo je aktivni

nacionalistički čin, usmeren ka uobličavanju nacije i njenih vrednosti. Mit je oblikovao sliku o poreklu nacije, definisao njene heroje, tumačio njenu sudbinu, a u javnosti su se koristili mitski obrasci i mitologizirala savremena uverenja prema aktuelnom kulturno-ideološkom političkom interesu: dogmatizovano uzdizanje mita i kulta ličnosti i nacije sa radikalnim poricanjem svih drugih, kako bi se trajnije osigurao čovekov mir i spokojstvo. Značaj prošlosti i istorijski događaji su bili bitni segmenti u ideologiji i konstruisanju nacionalnog identiteta, a film kao medij jedan od bitnih toposa kulture nacionalizma, razvijajući se u dva vida: akcioni spektakl – rekonstrukcija velikih bitaka, ofanziva i drama fokusirana na ljudsku psihu u trenucima rata, čija je interpretacija uslovila i pojavu i rasprostranjenost odgovarajućih vizuelnih sadržaja.

Pod pritiskom vladajućih struktura nastali su mnogi ratni odnosno partizanski filmovi, mitskih razmera, koji su nekritički svedočili o istorijskim događajima kroz koje su se memorisali heroji i uobličavala stvarnost, dajući ideološku potporu društveno-političkom sistemu čiji je glavni moto bio: *Istorija je napisana prema ciljevima pobednika*. Od igranog filma *Slavica* (1947, r. Vjekoslav Afrić), u kome je politički i propagandni aspekt glavni razlog što se ovaj film navodi kao prvi, tradiciju možemo sagledati kao realizaciju stalnih napora vođenih aktuelnim propagandno-političkim sredstvima. Velika finansijska ulaganja, preuveličavanje istorijskih događaja po svim mogućim kriterijumima, masovne scene, broj učesnika, spektakularnost ratnih prizora, iskrivljenja sa senzacionalističkim naslovima pojačanim elementima priče sa obaveznim dodatkom katarze, atraktivnom montažom, upotrebom specijalnih efekata, velikim brojem kamera, panoramskim kadrovima, neobičnim uglovima snimanja, insistiranje na vezi vizuelnih simbola kostima i scenografije, muzikom koja potpomaže emocionalnom naboju – odlike su filmova koji su povezani sa afirmacijom i izgradnjom nacionalnog identiteta. Primeri su filmovi: *Užička republika* (1974, r. Žika Mitrović), *Desant na Drvar* (1963, r. Fadil Hadić), *Bitka na Neretvi* (1969, r. Veljko Bulajić), *Valter brani Sarajevo* (1971, r. Hajrudin Krvavac), *Sutjeska* (1973, r. Stipe Delić) itd.



Plakat za igrani film *Valter brani Sarajevo*. Nezapamćeni uspeh filma zabeležen je u Kini

Glavno težište u ovim filmovima je na mobilizaciji a ne na racionalnoj i logičkoj argumentaciji. Pojačana retoričnost, fonički artikulisan govor, rečenice tečne i birane, usmerene na probuđivanje emocija, a tome se pridružuju i često posebna komponovana programska muzika u poletnom duhu. Konvencije se ponavljaju i postaju predvidljive uključujući strukturu jednoobraznog narativa, prepoznatljivog zapleta i neustrašivih likova koji proizilaze iz ideološkog jednodimenzionalnog patriotizma i žrtvovanje stavljaju iznad svega. Kao što američki, najautentičniji žanr vestern predstavlja mitologizaciju američke istorije, tako i crveni vestern, kao najoriginalnija YU filmska vrsta, stvara auru oko rađanja komunističkog društva kroz proces revolucije. Žanrovska kvalifikacija, uzvišena tematika, akcija, glorifikacija, čuvanje mita po cenu zaborava istorijske istine, pojedinac koji se bori i žrtvuje za opšte ciljeve, trijumf pravde, visokomoralni patrioti-

zam, klišeirane rečenice, upečatljive fraze, citiranje naredbi, poruka i zakletvi vođe, harizma i mit istog predstavljaju nezaobilazne elemente. Ovakvi filmovi su brzo stvarali heroje, što je takođe olakšalo prihvatanje propagandnih poruka od strane gledalaca, buđenje patriotskih osećanja i drugih sličnih stereotipa (Daković 1999, 25).

Završnicu snimanja propagandnih partizanskih filmova najavio je istovremeni krah poslednjeg spektakla *Veliki transport* (1983, r. Veljko Bulajić) i producenatske kuće „Neoplanta“ koja ga je finansirala.

KULT HEROJA

Od antičkih vremena tip heroja prilagođen je opštem kulturnom modelu u kome je nastajao. Heroji su tumačeni kao centralne ličnosti određenog vremena koje su svojim karakternim osobinama iskazivale najviše ideale i predstavljali primere vrline – *exemplum virtutis* (Makuljević 2006, 90).

Predstave heroja u igranim filmovima i njihov izbor odredilo je njihovo dvostruko oblikovanje. Za inspiraciju likova u filmu odabiraju se ličnosti, najčešće muškarci, vladari, vojnici-junaci ili nacionalni heroji različitih polova i uzrasta koji su svojim delom i karakterom iskazali vrline cenjene u okvirima nacije i ideologije i zastupali njihovu celokupnu strukturu.

Državnici su u ideologiji nacionalizma bili ti koji su ostvarili politički nacionalni ideal, što im je obezbeđivalo večitu nacionalnu slavu. Mit o „voljenom vođi“, Josipu Brozu Titu, junaku još za života, „najvećem sinu naših naroda i narodnosti“ oblikovan je tako da je njegov lik postao oličenje mudrosti, visokomoralnih i intelektualnih osobina, simbol ideal-

nih nacionalnih karakteristika, što je uslovalo i veliku produkciju igranih filmova i likovnih dela.

Primeri nacionalnih heroja imali su aktivno dejstvo na pripadnike nacije, dok se karakteristike ratnika i junaštvo vezuju za motiv istorijskog determinizma, predstavljajući ideale koji su posebno isticani kroz propagandu. Aktivirajući svojim temama probleme u društvu ili kod pojedinca, filmovi su nudili protagoniste koji su te probleme rešavali, običnog čoveka koji će postati *superheroj* ili koji je „vođa“ lično.

Distorzija istinitih događaja u cilju prikazivanja evidentnih stereotipa o herojskom identitetu i žrtvama, propagiranje bratstva i jedinstva, multi-etičnosti, uslovalo je i pojavu plejade glumaca iz bivših republika kao i stvaranje prvih domaćih filmskih zvezda heroja – junaka koji kroz uloge unose i svoju sopstvenu harizmu (Bata Živojinović, Milena Dravić, Boris Dvornik, Ljubiša Samardžić, Bert Sotlar, Marko Todorović, Faruk Begoli), kao i angažovanje inostranih glumaca – Ričarda Bartona (Richard Burton), Fran-ka Nera (Franco Nero), Jula Brinera (Yul Brynner), Orsona Velsa (Orson Welles) – kao izvanredan način da se privuče publika u zemlji i inostranstvu, promoviše zvanična ideologija i otvore nezavisni putevi unutrašnje i spoljne politike.



Glumac Ričard Barton u ulozi Josipa Broza Tita u filmu *Sutjeska*

Filmska fikcija pokušava da publici pruži ono što ona želi, atraktivni junaci predstavljaju „nas“, a negativci predstavljaju „njih“. Naglašeno stradanje naše strane, žrtvovanje i patnja postaju nužni, kao antiteza gnevu rađa se nasilje kao čin pravednosti i osвете koji su vršili heroji iz moralnih razloga, a koji nisu nikako mogli biti pripisani neprijateljima. Gnev u propagandi je uvek služio da se pojačaju emocionalni, ideološki, etički motivi, moralne dileme i izazove katarza. Fundamentalnu ulogu imaju moralne vrednosti i bitka se prvenstveno vodi između dobra i zla, a ne između ideja, ideologija i naroda.

Angažovanje ključnih filmskih reditelja poput Veljka Bulajića, Žike Mitrovića, Branka Bauera na velikim, važnim i dugotrajnim projektima značilo je i ozbiljnije uključivanje likovnih i primenjenih umetnika za potrebe izrade scenografije i kostimografije, kao i propagandnog materijala u cilju promovisanja filma kao politički dirigovanog oblikovanja nacionalnog identiteta. Nacionalni likovni izrazi najčešće su bili artikulisani ikonografijom s odabranim elementima nacionalne kulturne baštine, tematikom koja je interpretirala mitove, ključne trenutke iz revolucionarne istorije, ali i heroizovanjem i monumentalizovanjem teritorije karakteristične za pojedini nacionalni prostor.

Bezrezervno prihvatanje umetnika koji su učestvovali u snimanju propagandnih igranih filmova u krilu dominantne ideologije značilo je potvrdu o njihovim udelima u društvu i uverenjima o njihovoj umetnosti koja ulazi u istoriju.

AUTENTIČNOST

Kaži laž 100 puta i postaće istina.

Dr Jozef Gebels

Poetiku umetnosti nacionalizma sačinjavaju oni elementi koji u strukturi i formi dela treba da konstituišu vrednosti koje odgovaraju ideološkim obrascima. U najistaknutije vidove konstituisanja nacionalne autentičnosti vizuelnih dela spada odgovarajuće istorijsko rekonstruisanje prikaza ličnosti i događaja, kao i izgradnja i primena vizuelnih označitelja nacije (Makuljević 2006, 159–179).

Objedinjavanje svih lokalnih etničkih obeležja u jedinstveno nacionalno telo predstavljalo je važan zadatak u partizanskim igranim filmovima. Poetika autentičnosti ostvarivana je korišćenjem obeležja koja su bila prepoznata kao nacionalna – kostim, vizuelni identitet i unutrašnja signalizacija (natpisi u enterijerima i eksterijerima), obeležja (grb, zastava, petokraka zvezda), fotografije vođe koje su zauzimale značajno mesto u scenografiji i dekoraciji javnih objekata. Oznaka identiteta je potvrđivana i medijskim reklamnim materijalom, filmskim novostima, izborom plakata, slogana, grafičkim reklamnim i propagandnim materijalom (bilteni, brošure i katalozi).

Teritorija, nacionalni prostor tj. eksterijeri prikazani u partizanskim igranim filmovima bili su bitni elementi u konstituisanju karaktera nacije, projekcije sopstvene veličine i istorijskog značaja određenih predela kao što je to slučaj u igranim filmovima : *Kozara, Sutjeska, Bitka na Neretvi, Igmanški marš, Vrhovi Zelengore, Desant na Drvar, Užička republika* itd.

Preuzimajući matricu američkog vesterna, dobro i zlo su predstavljani kao jasno raspoređeni jednoobrazni narativi sa definisanim tipskim likovima, često preuveličani dominantnom ideološkom dimenzijom i jasnim sim-

bolima, te daju malo mogućnosti za izbor, izazivaju očekivane reakcije i pomažu da se probude emocije, a ne intelekt.

STEREOTIPI

Autonomija umetnosti je ugrožena kada se neka spoljna sila izvan umetnosti meša u slobodu umetničkog stvaralaštva. Od umetnika zavisi koliko će biti lepote, koliko propagande i samoinstrumentalizacije (Avramović 2006, 97). Direktna propaganda je vezana za istorijske neistine, a indirektna se ogledala kroz suptilno ubeđivanje publike u neminovnost nastanka tadašnje političkoideološke paradigme. Stereotipi kao i propaganda u jugoslovenskim ratnim partizanskim filmovima utvrđeni su na osnovu načela političke propagande u odnosu prema stvarnosti, prema objektu i publici:

- dihotomija, jednodimenzionalna polarizacija na „dobro“ i „loše“. Neizbežni trijumf „dobrog“ koje je oličeno u prikazu partizanske vojske sa visokomoralnim osobinama i „lošeg“ (loši su Nemci, četnici, ustaše, izdajnici);

- fokusiranje na imidžu koji postaje maska nad kojom se propagandni subjekt predstavlja publici ili masi. Tehnikom transfera formira se pozitivan stav prema sistemu, događaju, lideru, partiji i povezuje se sa pozitivnim karakteristikama nekog događaja ili objekta;

- usklađenost ideološke propagande i melodramske kulminacije, kada junak objašnjava na samrtni da umire za slobodu, čime se ističe vrednost spremnosti da se žrtvuje u ime viših ciljeva, ideja i da običnog čoveka motiviše na iste (Daković 1999, 24–27);

- stvaranje kolektivnih psihoza tehnikom šokiranja publike, izazivanja emocionalnih stresova, straha i potisnutih nagona;

- stereotip multietničnosti i legitimitet ideje o ravnopravnosti potenciranjem učešća pripadnika svih naroda i narodnosti;
- plansko korišćenje sadržaja parola o čistoti partizanske borbe, odlučnosti i pobjedi nad nadmoćnijim neprijateljem da bi se postigla kontrola nad čovekovim doživljajima stvarnosti;
- identifikacija, projekcija i personalizacija politike sa liderom i kult ličnosti vođe (npr. u igranom filmu *Sutjeska* u kome je Josip Broz Tito glavna ličnost ili u filmu *Užička republika* gde se uspesi partizana poistovećuju sa vrhovnim komandantom);
- pompezna muzika i partizanske pesme (stimulišu emocije da se probude, razumeju i da se pojačaju);
- kraj filma se završava hepiendom.

DEKONSTRUKCIJA PROŠLOSTI RADI REKONSTRUKCIJE SADAŠNJOSTI

Rolan Bart (Rolan Barth) tvrdi da „nisu više mitovi ti koje treba razotkriti, treba uzdrmati sam znak, problem je ne u otkrivanju (skrivenog) značenja iskaza, crte, priče, već u podrivanju same predstave značenja. Nije potrebno promeniti, prečistiti simbole, mora se osporiti samo simbolično“ (Bart 2019).

Početkom 60-ih godina bioskopski repertoar u Jugoslaviji činili su filmovi četiri velike nacionalne kinematografije – američke, francuske, italijanske i engleske. Prevlast američkih filmova u politici distributera i u željama publike bila je očigledna, što je vlastima odgovaralo jer se jed-

na socijalistička zemlja sa komunističkom ideologijom pokazivala kao demokratska. To je svakako bio deo taktike stalnog balansiranja između Istoka i Zapada. Snimanje koprodukcija doprinelo je tome da su Jugosloveni neke od zvezda kojima su se divili na bioskopskim platnima mogli da vide u svojoj zemlji. Podražavanje filmskih zvezda (moda, šminka) uticalo je i na emancipaciju žena, što su i vlast i štampa podržavali i ohrabrivali. Titova zadivljenost holivudskim filmovima i druženje sa filmskim stvaraocima dodatno je pojačala opravdanost mogućnosti da građani, gledajući ove filmove i u njima različite oblike američkog i holivudskog sna, sanjaju na „jugoslovenskoj javi“.

Potrebno je ukazati i na talentovane filmske autore koji postaju zagovornici autorskog filma, tj. modernog filma, i to naročito u beogradskom krugu, poput reditelja Aleksandra Petrovića, Živojina Pavlovića, Dušana Makavejeva, Miće Popovića, Želimira Žilnika, Lazara Stojanovića, koji su višeslojnom konotacijom u svojim filmskim ostvarenjima ukazali na inicijalni problem ustanovljenih ideoloških dogmi. Formirajući specifične obrasce koji se duboko razlikuju od prihvaćenih stereotipa, suprotstavili su se vladajućim normama i represiji, što je uslovalo nove oblike državne cenzure, zabrane projekcija, pokretanje sudskih procesa i osude reditelja. Aktuelna politička paradigma nije dozvoljavala kritiku i afirmaciju alternativnih pogleda na stvarnost i društvo. Filmski reditelji, pripadnici jugoslovenskog modernog intimističkog filma, kasnije „crnog talasa“ (političku oznaku koju je tadašnji režim odredio za dela koja su „crno“ slikala stvarnost) pod uticajem francuskog novog filma poetskim simbolima podigli su kompletnu dokumentarnu strukturu na stepen metaforičke ekspresivnosti i težili ka novoj interpretaciji junaka. Za njih film nije bila puka imitacija stvarnosti već paralelna stvarnost sa svojim zakonima uverljivosti, idejama, porukama i autorskim pečatom.

Reditelj Živojin Pavlović je isticao da „kvazipoetičnost uzmiče pred kvazipsihologijom, a kvazimitologizacija istorije smenjuje kvazidokumen-

tarnost. Umesto umetnosti dobijamo revolucionarni kič“. Odatle i potreba za vaspitavanjem ukusa kao jednim pravim putem prema autentičnoj umetnosti.

Zabranjeni i bunkerisani filmovi ključnih autora jugoslovenskog modernizma – *Parada* (1962, r. Dušan Makavejev), *Čovek iz hrastove šume* (1964, r. Mića Popović), *Tri* (1965, r. Aleksandar Petrović), *Devojka* (1965, r. Puriša Đorđević), *Buđenje pacova* (1967, r. Živojin Pavlović), *Rani radovi* (1969, Želimir Žilnik), *Zaseda* (1969, r. Živojin Pavlović), *Misterije organizma* (1971, r. Dušan Makavejev), *Plastični Isus* (r. Lazar Stojanović), *Hajka* (1977, r. Živojin Pavlović) prikazali su komunizam onakav kakav je on zapravo, ističući jasan stav prema ustaljenim vrednostima koje u njihovom viđenju stvari nisu služile ničem drugom nego da budu opovrgnute i ismejane. Ova filmska ostvarenja zaslužuju visoko mesto u našoj i evropskoj kinematografiji i u estetskom, umetničkom smislu i sa današnje vremenske distance predstavljaju prekretnicu u istoriji domaće kinematografije.

Tri, igrani film



Zaseda, igrani film



*

Raspad bivše Jugoslavije devedesetih godina, ratni konflikti u okruženju, Miloševićev režim i nasilje bili su inspirativni za preko 250 dokumentarnih i igranih filmova u kojima su se ispričale različite priče i dekonstruisala aura apsolutnih ideala, uzvišenih žrtava i ciljeva, kako bismo se bolno suočili sa stvarnošću i apokaliptičnim raspadom zemlje.

U sklopu široko rasprostranjene nacionalističke ideologije novonastale države okrenule su se jačanju sopstvenih nacionalnih identiteta i u novim filmovima razmatraju rat kao uzorak, stanje ili posledicu tranzicije, kritički razlažući staru istoriju.

Najbolji primeri neoratnih filmova devedesetih su iz različitog kulturnog i nacionalnog konteksta, od koprodukcija koje predstavljaju odgovor međunarodne zajednice na rat u Bosni poput filmova *Spasitelj* (Savior, 1998, r. Predrag Antonijević), *Mirotvorac* (Peacemaker, 1997, r. Mimi Leder), *Dobrodošli u Sarajevo* (Welcome to Sarajevo, 1997, r. Majkl Vinterbotom / Michael Winterbottom/), *U zemlji krvi i meda* (In The Land of Blood and Honey, 2011. r. Anđelina Džoli / Angelina Jolie/) do onih koji se kompleksno bave istorijom Balkana, filmova složene i ambiciozne metafore: *Podzemlje* (Underground, 1995, r. Emir Kusturica), *Pre kiše* (Before the Rain, 1994, r. Milčo Mančevski), *Ničija zemlja* (No Man's Land, 2001, r. Danis Tanović), *Grbavica* (2006, r. Jasmila Žbanić), *Vukovar jedna priča* (1994, r. Bora Drašković), *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996, r. Vinko Brešan), do filmova *Dezertjer* (1992, r. Živojin Pavlović), *Kaži zašto me ostavi* (1993, r. Oleg Novković), *Ubistvo s predumišljajem* (1995, r. Gorčin Stojanović), *Nož* (1999, r. Miroslav Lekić) i filmova *Lepa sela, lepo gore* (1996, r. Srđan Dragojević), *Turneja* (2008, r. Goran Marković), *Neprijatelj* (2011, r. Dejan Zečević) u kojima se kroz ironijsku distancu suočavamo sa raskidanjem sa stereotipima partizanskog filma, krivicom jedne nacije i koncentrisanjem na tragediju kroz koju je prolazio i prolazi mali običan čovek koga je ratno ludilo zateklo nespremno na kućnom pragu (Otvorene rane, 1996, 135–138).



Scena iz igranog filma *Underground*

Većina novih filmova snimljenih posle 2000. godine, koji govore o ratu 90-ih, zahvata bolne teme ili svoju dramatiku crpe iz posleratnih tema u kojima nema drastičnih prizora sukoba ili ratnih razaranja već postavljaju izvesna moralna pitanja zbog kojih i dalje postoji zid nerazumevanja i neslaganja između naroda ex-Jugoslavije. Neki od njih doprinose boljem razumevanju onoga što se dešavalo 90-ih i sveopštoj katarzi gledalaca i promeni recepcije stvarnosti, zablude i predrasuda. Drugi pak postaju eksponenti propagande, falsifikujući događaje i direktno se svrstavajući na neku od strana koje su bile u sukobu. Većina autora pokušava da prepozna fašizam u vlastitoj sredini i u regionu i upozori javnost na njega. Mnogi od ovih filmova su realizovani kao koprodukcije zahvaljujući konkursima ministarstava kulture i filmskih centara koji se tiču partnerske regionalne saradnje i podsticaja kinematografske delatnosti.

Na temu novog ratnog filma reditelj Janko Baljak ističe da „[i]storijska distanca je još uvek nedovoljno velika da bi ljudi prihvatili istinu i publika ima stereotipnu sliku o tome ko su bili agresori, ko su bili branioci, ko je oslobađao, a ko osvajao nečije teritorije“.

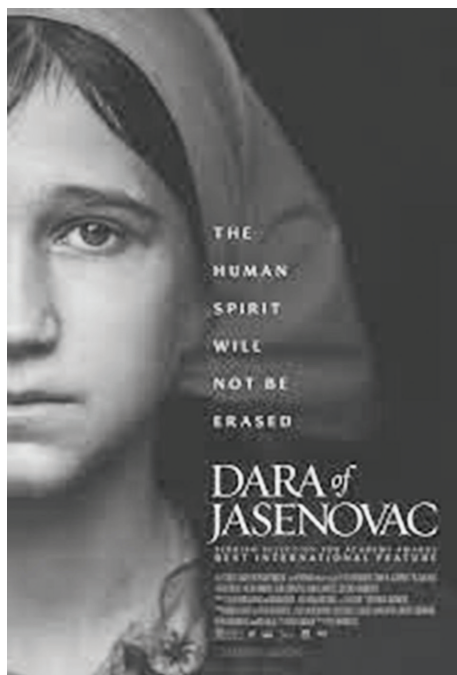
Kako je počeo rat na mome otoku (1996) i *Maršal* (1999) jesu filmovi jednog od najpopularnijih hrvatskih reditelja Vinka Brešana, u kojima se pomoću groteske i kroz vizuru farse poigrava sa nacionalnim identitetom i apсурdnom stvarnošću. Njegovi filmovi novijih datuma – *Koja je ovo država?* (2018) – o hrvatsko-srpskom sukobu i mogućem pomirenju – i *Svjedoci* (2003), koji tematizuje problem krivice pojedinca za vreme Domovinskog rata, već u toku snimanja je izazvao otpor i protest konzervativnih zastupnika u skupštini i nekih udruga branitelja u Hrvatskoj.



Scena iz igranog filma *Koja je ovo država?*

Film *General* (2019, r. Anton Vrdoljak) izazvao je podeljena mišljenja kritičara i hrvatske javnosti od toga da je po utrošenim državnim sredstvima ekvivalentan partizanskim epopejama iz 70-ih, skupim filmovima čiji je naručilac i finansijer državni sistem sa dominantnim narativom da je rat 90-ih bio odbrambeni kao odgovor na srpsku agresiju, do toga da je „patriotski karikaturalni treš ideološki obojen“, čiji je cilj bio da „ritualno oblikuje službenu verziju hrvatske novije povijesti kroz lik idealizovanog hagiografskog reprezentata“ generala Ante Gotovine.

Filmove *Dara iz Jasenovca* i *Quo vadis, Aida?*, oba u trci za Oskara, javnost na prostoru bivše Jugoslavije tretirala je kao da su produžene ruke rata. Srpski kandidat za Oskara, film *Dara iz Jasenovca* (2021, r. P. Antonije-
vić) oštro je iskritikovao u američkom magazinu *Varajeti* kao antihrvatski, antikatolički „film sa upitnim namerama, tanko prerusena propaganda, koja cinično koristi Holokaust da progura nativističku agendu“.



Plakat za film *Dara iz Jasenovca*



Plakat za film *Quo vadis, Aida?*

Međunarodni koprodukcijski dramski film *Quo vadis, Aida?* (2020) bosanskohercegovačke rediteljke i autorke scenarija Jasmile Žbanić, ocenjen je kao svojevrsna oda srebreničkim majkama, duboko emotivan film o užasnoj tragediji i zločinu koji se dogodio u Srebrenici. Na ivici dokumentarističke rekonstrukcije stvarnih događaja, ali ne prezajući ni od tipa manipulacije koja nastaje izostavljanjem i nepokazivanjem, za glavne likove u filmu rediteljka je „izmešala glumce iz različitih nacija, kidajući mustru kolektivi-

teta i nacionalne solidarnosti, šaljući gledaocima uznemirujuću poruku da nijedna nacija nije izašla čista iz poslednjih ratova i da su uloge proizvoljno izmenjive“. Film je u izboru Evropske filmske akademije proglašen za najbolji u 2021. godini. U Srbiji je prikazan samo u Kulturnom centru u Novom Pazaru, multietničkom gradu u kome je većinsko bošnjačko stanovništvo.

Recepcija filmova poslednjih godina snimanih na tlu bivše Jugoslavije potvrđuje da su konflikti prodrli svuda i u teme filmova i da svaka nova generacija reditelja ima pravo da iznova čita i tumači prošlost i njene mitske obrasce. Razmatrajući rat kao uzorak, stanje ili posledicu, filmovi su nastavili rat drugim sredstvima; posle njihovih prikazivanja tenzije samo rastu, ali su oni i pokušaj uspostavljanja dijaloga. Neizbežno je da film mora komunicirati sa publikom, a upitno je da li neki film ima snagu da postane društveni događaj.

U ovim filmovima je izražena intertekstualna citatnost, mešanje pojedinih žanrovskih konvencija, nelinearna naracija i zajednički stav da nacionalni identitet nije fiksirana već promenljiva stvar, jer su ljudi mnogo kompleksniji i ne određuje ih samo determinanta naroda kome pripadaju. Fokus ovih filmova na taj način se premešta na ljudsko i univerzalno, na dramu identiteta sa savremenim traumama urbicida i siromaštva, izolacije, kolapsa, sagledavajući život iz više kulturnih aspekata na umetnički vredan način. Tada film posjeduje važnu mogućnost širenja horizonta, razumevanja sveta i društva i osveštavanja određenih problema.

Kada je film uspješan u detektiranju problema, prenošenju mišljenja, komentiranju i kritici, pa i oblikovan na umjetnički vrijedan način, tada film posjeduje važnu mogućnost širenja horizonta razumijevanja svijeta i društva, osvještavanja određenih problema i kultiviranja prosudbe (Prica 2016, 293).

ZAKLJUČAK

Vizuelne umetnosti, film, pozorište, muzika, književnost u osnovi su pokretači komunikacije. Živimo u policentričnim krugovima identiteta koji se preklapaju, nijedna kultura nije hermetički zatvorena. U svetu postoji mnogo pojedinaca i kultura i različitih načina interpretacije kulturnih kodova. Snaga svake demokratije leži u činjenici da se različiti tipovi sadržaja i različite umetničke i estetske oblasti mogu izraziti, preneti i da se u njima može uživati.

Namera ovog rada je da se pokaže kako igrani film postaje subjekat između umetnika i sveta u kome se ogleda suštinska posledica svesne društvene manipulacije moći.

Igrani film je jedan u nizu sredstava koje je propaganda koristila i još uvek koristi u svom delovanju. U analizi odnosa propagande i filma pokazano je da filmovi i na drugim skrivenim nivoima mogu da šalju poruke koje sadrže prikrivenu propagandu koje gledalište nesvesno prihvata.

Ratni filmovi i istorijske drame spadaju u žanrove koji su po svom utisku autentičnosti, univerzalnom jeziku, principu masovnosti, akcionoj komponenti, tematici, obliku, formi najpogodnije oruđe za obavljanje propagande i koji su korišćeni za određene društvene akcije i ciljeve u periodima velikih društvenih kriza i ratova. Cilj propagandnog filma jeste njegov uticaj i odražavanje na ljudske i političke stavove manipulacijom – jer film je sredstvo koje interpretira svet oko nas i tako nam ga predstavlja.

Film i televizija su istovremeno i audio-vizuelna sredstva komunikacionog posredovanja, nosioci poruke i najsnažniji masovni mediji koji u sebi sadrže propagandu kao imanentni oblik svake komunikacije u kojoj postoji interakcija sa ciljevima realizacije primaoca. Kao umetnička dela filmove bi trebalo vrednovati uzimajući u obzir sve relevantne aspekte idejne, inovativ-

no-estetske, istorijske, teorijske, edukativne, značenjske, spoznajne i kritičke vrednosti koje dalje otvaraju beskrajne potencijale novih prostora slobodnih asocijacija, ne izostavljajući ulogu emocija u razumevanju i vrednovanju.

Literatura

- Barthes, Roland. 2019. *Mitologije*. Beograd: Karpos.
- Briggs, Adam. Copley, Paul. 2005. *Uvod u studije medija*. Beograd: Clio.
- Cook, David A. 2007. *Istorija filma 2*. Beograd: Clio.
- Cvetković, Srđan. 2011. *Između srpa i čekića*. Beograd: Službeni glasnik.
- Daković, Nevena. 1999. *Izazov ratnog filma. Kliše i ratnog filma ili ratni film kao kliše*. Vrnjačka Banja: Simpozijum, 23. festival scenarija.
- Debord, Guy. 2004. *Društvo spektakla*. Beograd: Porodična biblioteka br. 4.
- Đorđević, Jelena. 2009. *Postkultura*. Beograd: Clio.
- Furhammer, Leif i Issakson, Folke. 1992. *Politika i film*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu – FDU
- Gjelsvik, Anne. 2021. *Šta je film?* Beograd: Minerva.
- Janković, Aleksandar S. 2017. *Redefinisanje identiteta: Istorija, zabluda, ideologije u srpskom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Jung, Carl. 2003. *Arhetipovi kolektivno nesvesnog*. Beograd: Atos.
- Knežević, Vesna. O filmu *Quo vadis, Aida?* Zašto „Aida „ nije dobila Oskara?, RTS Oko, 26. 4. 2021. dostupno na <https://www.rts.rs/page/oko/sr/story/3211/drustvo/4350091/quo-vadis-aida.html>. Pristupljeno 8. 2. 2022.
- Levi, Pavle. 2019. *Cimanje slike. Nesputana Analitika*. Zagreb – Beograd: Multimedijalni institut – Fakultet za medije i komunikacije.
- Levi, Pavle. 2013. *Kino drugim sredstvima*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
- Levi, Pavle. 2009. *Raspad Jugoslavije na filmu*. Beograd: Čigoja – Biblioteka XX vek.

- Makuljević, Nenad. 2006. *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku. Sistem evropske i srpske vizuelne kulture u službi nacije*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Maširević, Ljubomir. 2008. *Film i nasilje*. Zrenjanin: Gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin“.
- McLuhan, Marshal. 2008. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Tehnička knjiga.
- Munitić, Ranko. 2005. *Audio, Jugo-film (8)*. Beograd – Kragujevac: Srpski kulturni klub: Centar film – Prizma.
- Otvorene rane*. Veliko platno. Vrnjačka Banja: Simpozijum, 20. festival scenarija, 1996.
- Panjeta, Lejla. 2004. *Industrija iluzija: Film & propaganda*. Sarajevo: Heft d. o. o..
- Pavlović, Živojin. 1996. *Đavolji film*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
- Petrović, Miloš. 1999. *Izazov ratnog filma. Suprotstavljanje istorijskim stereotipima*. Vrnjačka Banja: Simpozijum, 23. festival scenarija.
- Polikarpova, Anđelija. 1995. *U traganju za identitetom*. Beograd: Institut za pozorište, film i televiziju – FDU.
- Prica, Ljubiša. 2016. *Film kao medij filozofskog mišljenja*. Zagreb: Naklada Jurčić.
- Savković, Miroslav. 1992. *Kinematografska delatnost na teritoriji Srbije tokom II svetskog rata*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu – FDU.
- Smiers, Joost. 2003. *Umetnost pod pritiskom*. Novi Sad: Svetovi.
- Smith, D. Anthony. 1988. *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Tadić, Darko. 2009. *Propagandni film*. Beograd: Spektar.
- Trebješanin, Žarko. 2008. *Rečnik Jungovih pojmova*. Beograd: Hesperiaedu.
- Veber, Max. 1976. *Privreda i društvo*. Beograd: Prosveta.
- Volk, Petar. 1986. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film.
- Vučetić, Radina. 2020. *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Zvijer, Nemanja. „Nacionalni identitet u filmskoj perspektivi – primer nekoliko hrvatskih filmova iz 1990-ih“, *Hrvatski filmski ljetopis*, 2018 (95): 5–17.
- <https://balkaninsight.com/2020/01/31/hrvatska-serija-o-gotovini-general-prikazan-kao-karikatura/?lang=sr>. Pristupljeno 7. 2. 2022.

THE ROLE OF FEATURE FILM IN PROMOTING SENSES OF NATIONAL IDENTITY

Abstract:

The study is based on the recreation of issues of national identity, multiple social identities and memories, which are in complex interactions and constant change, touching on the relationship between audio-visual art and ideological mythomania.

The starting point is in the McLuhan's hypothesis (Marshall Mc Luhan, Understanding the Media) that every form of media incorporates itself into the message it conveys and influences the way the message is interpreted, but also that the multiple functions of the message indicate something in order to establish psychological contact with the recipient.

Reference examples are focused on the reception and perception of chronologically determined films made in the former Yugoslavia, from the constitution of Yugoslav cinematography to more recent films made in the region, which confirm that conflicts have penetrated everywhere, into the themes of films also, and that every new generation of directors has the right to recycle the forgotten memory, read and interpret the past and its mythical patterns. The approach to the analysis of the work is based on the observation of films as media presentations and interpretations of national contents by genre conventions on which they are based and with which the authors play or violate them. Considering war as a pattern, state or consequence, the films continued the war by other means after which tensions are raised or are an attempt at dialogue between different layers of individual and collective memory that the film suggestively provides. Inevitably, the film must communicate with the audience and it is questionable whether a film in which ideology is dominant and that reflects propaganda, forms an ecstatic understanding of reality and

ideas about ourselves and our lives, has the power to become a social event, to have artistic value and its inherent esthetic experience.

Key words: identity, ideology and propaganda in audio-visual work, deconstruction of the past, reconstructions of the present